

**UMA QUESTÃO DE AUTORIA NO ROMANCE MODERNO:
A HISTÓRIA DO AUTOR EM “CIDADE DE VIDRO”²⁷⁹**

Hélder Brinate Castro (UERJ)

helderbrinate@yahoo.com.br

RESUMO

A literatura sempre foi uma incógnita na história da humanidade, sendo instituída por ser produtora de conhecimentos a partir de certa beleza. Trata-se de construções, (re)criações e preservações de valores éticos e estéticos, respectivamente. Sua importância como formadora humana é, talvez, paradoxalmente, a ausência de importância. E é nessa *sem importância* que ela permanece e preserva como um dos últimos resquícios de humanidade que sobrevive em cada um de nós, fazendo-nos questionar sobre tudo e sobre todos. Em “Cidade de Vidro”, primeiro romance de Paul Auster em seu livro *A Trilogia de Nova York*, o leitor é levado a questionar sobre aspectos aparentemente triviais da literatura, desde a função do leitor nessa arte até a função do escritor e de suas personagens. O que ocorre nesse romance é, pois, uma explicitação das dúvidas sem respostas que nascem na literatura, em especial nos romances modernos, que dissolvem o ser humano e que são capazes de elevá-lo e sua obra ao mundo dos seres (da) linguagem.

Palavras-chave: Autor. Narrador. Personagem. Leitor. Escritor. Linguagem.

1. Considerações iniciais

O termo *romance* (do latim *romanice*: “em língua românica”, através do provençal *romans*) designa um gênero literário narrativo considerado por muitos como herdeiro da epopeia. O romance, cuja principal obra representante é *Dom Quixote*, de Cervantes, é um gênero literário escrito em prosa que, genericamente, narra uma história completa, com temporalidade, ambientação e personagem definidos. Sendo criação do ser humano, todavia, o romance, assim como os demais gêneros literários, metamorfoseia-se, criando novas formas para si, criando, enfim, novas modalidades de romances.

Nasce, assim, o romance moderno, que não narra uma história cerceada pelas características intrínsecas do romance, porém uma história livre para criar vida própria e ir além das fronteiras seguras do autor. O

²⁷⁹ Este artigo resulta de trabalho apresentado na IX Jornada Nacional de Estudos Filológicos e Linguísticos, realizado pelo Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos, no dia 5 de novembro de 2014.

romance moderno, longe de abandonar o Zeitegeist, “um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais” (ROSENFELD, 1969, p. 73), desenvolve-se a partir de certa desrealização da realidade, recusando-se a reproduzir ou a copiar a realidade empírica, sensível, projetando-se, portanto, a sua própria realidade, imersa e criada de si e por si.

Nessa desrealização, o ser humano torna-se abstrato, suas personagens não possuem contorno definitivo: encontram-se fundidas ao ambiente, a elas mesmas, a outras personagens, ao narrador, ao autor... Não se veem, pois, delimitações, fronteiras para o ser humano no romance moderno. Ademais, é dentro desse gênero que, talvez, o homem consiga, enfim, se tornar ser (da) linguagem, um ser que nasce, vive, morre e sempre renasce através e da literatura.

“Cidade de Vidro”, primeiro romance do livro *A Trilogia de Nova York*, de Paul Auster, é um exemplo empírico daquilo que se considera como romance moderno. Nessa história, Auster desenvolve uma narrativa que exprime as características desse gênero. Trata-se de uma *narrativa-teórica*, na qual o leitor imerge em um mundo ficcional capaz de (re)criar a realidade literária do romance moderno. As personagens misturam-se, fundem-se e confundem-se entre elas, entre o narrador e o próprio autor, se estes últimos existirem, pois o que se presencia em “Cidade de Vidro” é uma construção *desconstruída*, uma história que, ao passo que se cria, destrói-se e termina sem um fim. O leitor, enfim, é convidado a participar de uma organização esquizoide que se escreve nele e por ele.

Tentar-se-á, pois, a seguir, explorar e analisar essas características do romance moderno na primeira história de Paul Auster em seu livro *A Trilogia de Nova York*. Trata-se de uma tentativa, porque se acredita ser somente a literatura a única entidade capaz de desvendar os mistérios da própria literatura. Dessa forma, apenas um texto literário consegue submergir em um texto literário e, de suas profundezas mais desconhecidas, fazer emergir sua totalidade vital, ou seja, sua própria realidade.

2. Da desrealização e da dissolução do ser humano

Rosenfeld (1969) afirma ser a desrealização uma característica das artes modernas, entre as quais se encontra o romance. Esse fenômeno faz a arte deixar de ser mimética, deixar de reproduzir uma realidade empírica, sensível:

Em todos esses casos, podemos falar de uma negação do realismo, se usarmos este termo no sentido mais lato, designando a tendência de reproduzir, de uma forma estilizada ou não, idealizada ou não, a realidade, apreendida pelos nossos sentidos. (RESENFELD, 1969, p. 74)

O romance moderno cria, pois, sua própria realidade, que não precisa corresponder àquela apresentada aos nossos sentidos. Já no primeiro parágrafo de “Cidade de Vidro”, percebe-se que essa realidade relativa pode ser ainda mais relativizada, em que não se sabe se a história narrada diz ou não algo: “A questão é a história em si, e não cabe à história dizer se ela significa ou não alguma coisa.” (AUSTER, 1999, p. 9). Observa-se ainda que é a história a questão, ou seja, o principal a ser explorado, será ela que dirá o que (não) precisa ser dito, será a história da personagem principal, Daniel Quinn, que desvendará a teoria presente nos romances modernos. Pode-se perceber, ademais, que essa narrativa principia com uma lacuna a ser preenchida pelo leitor, que procurará de início ao fim da obra, completar esse vazio *incompletável*, aspecto marcante nos romances modernos.

É importante também salientar a predominância de uma relatividade que percorre toda a obra, fazendo seu leitor sempre se questionar o que poderia ter acontecido se a história tivesse se dirigido diferentemente. Constata-se já na primeira página do romance essa dubiedade: “Foi um número errado que começou tudo, o telefone tocando três vezes, altas horas da noite, e a voz do outro lado chamando alguém que não morava ali.” (AUSTER, 1999, p. 9). A personagem Quinn atende ao telefonema e assume ser o detetive Paul Auster, procurado pela senhora Stillman do outro lado da linha. Porém, surgem infinitas incertezas e desrealizações já no princípio da obra: como a senhora Stillman, querendo ligar para Paul Auster, quem não era detetive, mas acadêmico, entra em contato com o escritor Quinn? Por que este assumiu ser o suposto detetive? Por que atendeu ao telefonema às “altas horas da noite”? E se tivesse dito quem realmente era? E se não tivesse atendido ao telefonema? São questões como essas que rondam o imaginário do leitor durante toda a leitura da obra.

Daniel Quinn não somente se transforma em Paul Auster, porém também na personagem que representa a dissolução do ser humano no romance moderno; seu retrato desaparece. Essa personagem é um escritor que assume o pseudônimo William Wilson, nome da figura dramática que nomeia o nebuloso e dúbio conto de Edgar Allan Poe. Ela, sob o nome William Wilson, escreve romances de mistérios, cuja personagem principal, Max Work, é um detetive que soluciona inúmeros casos polici-

ais. Quinn, ao assumir a identidade de Paul Auster, torna-se um detetive assim como sua personagem, ele se metamorfoseia em Max Work, querendo resolver o caso a ele incumbido como se fosse Work, metodicamente. Todavia, tal desejo é negado pela história: o suposto detetive Paul Auster, Quinn, falha.

Por outro lado, o autor de “Cidade de Vidro”, Paul Auster, não falha: cria uma narrativa que aprisiona o leitor num círculo infinito, que termina onde começa: em local nenhum, com mais perguntas do que respostas. Quinn é William Wilson, Max Work, Paul Auster: o autor torna-se personagem-autor, que se transforma em autor numa narrativa cujo narrador é desconhecido, porém amigo de Paul Auster, o acadêmico, e é quem encontra o caderno vermelho de Quinn, onde está escrita a história. Acrescentando a essa ordem esquizoide, durante suas investigações, Quinn, ou melhor, o “falso” detetive Paul Auster assume diversas outras identidades: a do próprio Quinn e a do filho do investigado, Peter Stillman Pai, cujo filho possui o mesmo nome. Ademais, o filho do acadêmico Paul Auster chama-se Daniel: tem-se que Paul Auster é personagem e autor e Daniel, filho do autor e da personagem. Dá-se, assim, uma fusão esquizoide entre as personagens, o narrador, o autor e o leitor: o retrato do homem, enfim, desaparece assim como desaparece Peter Stillman Filho: “Sou Peter Stillman. *Este não é o meu nome verdadeiro*. Meu nome verdadeiro é Peter Coelho. No inverno, sou o senhor Branco, no verão, o senhor Verde. Pense o que bem entender sobre isso.” (AUSTER, 1999, p. 25) [grifos nossos]; “Pergunte, pergunte. Não vai adiantar. Mas vou contar a você.” (AUSTER, 1999, p. 25); “Mas nada sei. *Talvez eu seja Peter Stillman, talvez não seja. Meu nome verdadeiro é Peter Ninguém*.” (AUSTER, 1999, p. 27) [grifos nossos].

Além desse jogo de imagens implícito entre personagens, autor e narrador, “Cidade de Vidro” possui uma análise explícita desse jogo. Quando Paul Auster, a personagem e/ou o autor, e Quinn conversam sobre a autoria do livro inserido na obra *Dom Quixote*, de Cervantes, há também uma conversa sobre a autoria da história contida na história “Cidade de Vidro”:

- Qual o ponto central?
- Tem a ver, sobretudo com a autoria do livro. Quem o escreveu e como foi escrito.
- Existe alguma dúvida?
- Claro que não. Mas eu me refiro ao livro dentro do livro que Cervantes

escreveu, o livro que ele imaginou que estava escrevendo. (AUSTER, 1999, p. 111)

Através desse diálogo, Auster (personagem e/ou autor) se regozija de sua grande astúcia. Pode-se, talvez, até perceber certa brincadeira com o leitor de “Cidade de Vidro”:

Auster recostou-se no sofá, sorriu com um certo prazer irônico e acendeu o cigarro. O homem, obviamente, estava contente consigo mesmo, mas a natureza exata desse prazer escapava a Quinn. Parecia uma espécie de riso silencioso, uma piada que se interrompia antes do desfecho, uma alegria generalizada, sem objeto. (AUSTER, 1999, p. 114)

Nesse fragmento, percebe-se grande alegria por parte de Paul, parecendo haver “uma espécie de riso silencioso, uma piada que se interrompia antes do desfecho”. O que seriam esse riso silencioso e a piada antes do desfecho se não o autor da obra brincando com seu leitor? Pode-se dizer, talvez, que, explicitamente, nesse encontro entre Auster e Quinn, personagens e autores se fundem para, além de brincar com seu leitor, informar-lhe que a história narrada é, antes de tudo, a história da autoria do romance moderno, a história de um escritor.

3. *Ser (da) linguagem e/ou escritor*

Quinn agora não estava em parte alguma. Não tinha nada, não sabia nada e sabia que não sabia nada. Não só fora mandado de volta para o início de tudo, na verdade ele agora estava antes do início, e tão longe do início que a situação era pior do que qualquer final que ele pudesse imaginar. (AUSTER, 1999, p. 117)

Quinn, nesse trecho, encontra-se desorientado ao deparar-se com a perda de Stillman Pai, quem ele investigava a mando de Virginia Stillman, suposta mulher de Stillman Filho. Daniel, como detetive, falha, porém, como autor, triunfa. Detetives e autores são profissões símile: ambas investigam histórias, tentam estabelecer-lhes coerência, criam hipóteses e situações, imaginam realidades... Quinn, ao ser detetive, é também escritor e, quando liberta, de certa forma, sua personagem, Stillman, para que essa crie sua própria realidade assim como ele enquanto personagem de Paul Auster, ele atinge a maturidade autoral, ou seja, ele, enquanto escritor, permite que sua obra viva e se organize por si só, sendo o escritor somente a caneta que escreve uma história.

Com o súbito desaparecimento do investigado, Quinn se perde,

desaparece, apaga-se, sendo uma metáfora do escritor. Ele, então, passa a viver na rua, ao lado do prédio onde moram Virginia Stillman e seu marido, a quem deve proteger. Torna-se, enfim, mendigo, um ser à parte da sociedade da mesma forma como o escritor é de seu texto, ou seja, um ser fora do mundo:

Para cada alma perdida nesse inferno particular, existem inúmeras outras trancafiadas na loucura – incapazes de saírem para o mundo que aguarda no limiar nos seus corpos. Muito embora pareçam estar ali, não podem ser considerados presentes. [...]

[...]

Baudelaire: Il me semble que je serais toujours bien là où jê ne suis pas. Em outras palavras: Parece-me que sempre estarei feliz no lugar onde não estou. Ou, mais curto e grosso: Onde quer que eu não esteja, é aí que estou de verdade. Ou ainda, pegando o touro à unha: Em qualquer lugar fora do mundo. (AUSTER, 1999, p. 123-124)

Na vida mendiga, a personagem principal perde a noção de tempo, de fome, de cansaço, de humanidade e do mundo... perde-se, enfim. À espera de Stillman, os dias iam e vinham até que o dinheiro de Quinn esgotou-se. Era preciso saber se Auster havia depositado a quantia em sua conta. Como não tinha dinheiro, não pôde pegar o ônibus, sendo obrigado a caminhar, quando, numa vitrina de loja, viu sua imagem refletida num espelho. Quinn não se reconheceu. Transformou-se. Não teve reação, nem surpresa nem desgosto, pois aquele outro não era ele. Quinn, nesse momento, é o escritor que, após deixar a sua história viver, vê seu reflexo: não é mais um escritor, não se reconhece como tal, é somente um ser a serviço da Literatura, o que transforma o ser humano virulentamente a ponto de um homem não ser mais capaz de se reconhecer:

[...] a verdade era que não reconhecia como ele mesmo a pessoa que via à sua frente. Pensou que havia captado no espelho a imagem de um desconhecido e, naquele primeiro momento, voltou-se bruscamente para ver quem era. Mas não havia ninguém perto dele. Em seguida, virou-se de novo para examinar o espelho com mais atenção. Traço por traço, estudou o rosto à sua frente e devagar começou a perceber que essa pessoa tinha certa semelhança com o homem que ele sempre pensar ser. Sim, era mais do que provável que ele fosse Quinn. (AUSTER, 1999, p. 133-134)

Quando consegue entrar em contato com Paul Auster, Quinn descobre que Peter Stillman Pai se suicidou, matando também todas as suas esperanças de solucionar o caso. Não conseguia saber ao certo como se sentia... Procurou por sua casa, mas sua casa já não era mais sua... Procurou por Virginia e por Peter Stillman no apartamento deles, mas eles não estavam lá: tudo estava vazio. Quinn se isola num cômodo escuro no

apartamento e lá permanece. Daniel Quinn transforma-se em Daniel Ninguém, em Ninguém Ninguém. Sua situação compara-se a de Stillman Filho, porém Quinn representa o afastamento e o apagamento do escritor de seu texto para que este se torne ser (da) linguagem. O escritor precisa, enfim, morrer em sua obra a fim de que esta viva, a fim de que esta seja literatura.

4. Considerações finais

Ambientado em diversos núcleos, “Cidade de Vidro” representa a realidade esquizoide do romance moderno, em que os tênues limites entre narradores, personagens e autores tornam-se tão diminutos que se fundem à leitura da obra: é a desrealização e o desaparecimento do homem agindo sobre si próprio. A literatura atinge, talvez, sua maturidade, desdobrando-se e vivendo por e em si.

Essa obra, ademais, muito mais que uma história sem fim de um “falso” detetive, narra a história dos escritores modernos e da escrita moderna. Quinn é a personagem-chave de tal acontecimento: inicialmente, ele, como um detetive realista, busca catalogar, em seu caderno vermelho, a realidade apreendida por seus sentidos, mas, aos poucos, percebe que sua tática é inútil, uma vez que sua “narrativa” é tão real, tão viva, que é impossível controlá-la. E, por isso, Quinn desaparece em sua própria investigação, em seu próprio trabalho.

Pode-se, pois, associar essa personagem ao escritor moderno, que, igualmente, trabalha com um objeto vivo, real e rebelde. O escritor submerge nesse mundo a fim de extrair o âmago deste e o concretizar através da escrita, todavia, o que incide é uma submersão completa do escritor nessa realidade que termina por afogá-lo. O autor desaparece em sua própria obra, terminando-a como Quinn: num quarto escuro, apagado na realidade de seu escrito. O escritor, assim, para dar vida ao romance moderno, suicida-se em sua escrita, aproximando-se, ao máximo, do ser (da) linguagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUSTER, Paul. Cidade de Vidro. In: _____. *A trilogia de Nova York*. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 9-147.

BARTHES, Roland. *Aula*: aula inaugural da cadeira de semiologia literária.

ria do Colégio de França, pronunciada no dia 7 de janeiro de 1977. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

GONÇALVES FILHO, Antenor Antônio. *Educação e literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 73-97.